

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Kateřina Horká

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Bakalářský studijní program

Skladba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**INTEGRACE JAZZOVÝCH PRVKŮ V MÉ KOMPOZIČNÍ  
PRÁCI**

**Kateřina Horká**

Vedoucí práce: prof. Juraj Filas

Oponent práce: MgA. Tomáš Sýkora, MgA. Miroslav Tóth

Datum obhajoby: 1. 6. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

AKADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Composition

**BACHELOR THESIS**

**INTEGRATION OF JAZZ ELEMENTS IN MY  
COMPOSITIONAL WORK**

**Kateřina Horká**

Thesis advisor: prof. Juraj Filas

Examiner: MgA. Tomáš Sýkora, MgA. Miroslav Tóth

Date of thesis defense: 1. 6. 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Integrace jazzových prvků v mé tvorbě

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

V této práci se zabývám tématem integrace jazzových prvků do vážné hudby ve vlastní tvorbě. Spojení jazzu s vážnou hudbou je předmětem diskuzí hudební veřejnosti celého 20. století. Od počátku vzniku jazzu došlo u některých skladatelů k syntéze a následnému prolínání tohoto žánru s vážnou hudbou. Tyto tendence vycházejí z historie, v určitém okruhu skladatelů přetrvávají až dodnes.

První vlnou byli skladatelé na přelomu století až do první poloviny 20. století. Počínaje francouzskými impresionisty - Maurice Ravel, dále po Pařížskou šestku - Darius Milhaud, Francois Poulenc i Artur Honneger. Nesmí zde chybět ani Igor Stravinskij. U nás toto stylové období zastupovali Bohuslav Martinů, Erwin Schulhof a zejména Jaroslav Ježek.

Druhá vlna těchto tendencí začala v 60. letech, kde dostala i svůj název "třetí proud". U nás ho zastupovali zejména Alexej Fried, Pavel Blatný, Milan Svoboda a další. Téma syntézy jazzu a vážné hudby je aktuální dodnes, mnoho skladatelů ji považuje za své kompoziční východisko.

Samozřejmě během 20. století došlo k velkému narůstání počtu stylů v populární hudbě a dochází i k jejich syntéze s vážnou hudbou. Je to velmi široké téma a tak chci práci omezit pokud možno jen na svoji tvorbu ovlivněnou jazzem.

## **Klíčová slova:**

Skladba, syntéza, jazz, vážná hudba, analýza

## **Abstract**

This Bachelor thesis is focused on the integration of jazz elements in my classical music compositions. For the whole 20th century, the combination of jazz and classical music was a subject of discussions in a musical society. From the origins of jazz, some compositions were combined and subsequently influenced by classical music. This approach still remains in a certain group of composers to this day.

The first movement is represented by the composers of the early 20th century, including French Impressionists e.g. Maurice Ravel, Les Six - Darius Milhaud, Francis Poulenc and Arthur Honegger. We should not forget to mention Igor Stravinsky. In our land, these trends can be found in works of Bohuslav Martinů, Erwin Schulhof and especially in works of Jaroslav Ježek.

The second movement of these trends began in the 60s and it was called "The Third stream". In our country it is represented by Alexej Fried, Pavel Blatný, Milan Svoboda and others. The idea of synthesis of jazz and classical music is still current to this day, many composers consider it their compositional basis.

Over the course of the 20th century there was a great style diversification in a popular music and so over the time the synthesis of other styles with classical music appeared. It is a very broad topic. That is the reason why I would like to focus on my compositional work influenced by jazz.

## **Key words:**

Composition, sythesis, jazz, classical music, analysis

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu bakalářské práce profesoru Jurajovi Filasovi za podporu a množství cenných rad při vedení.

Také děkuji celé katedře skladby HAMU za přátelskou pomoc při realizaci této práce.



# Obsah

<b>Úvod</b> .....	1
<b>1. Integrace jazzu do vážné hudby</b> .....	2
1.2. v Americe.....	4
1.2. v Evropě.....	9
1.3. v Čechách.....	11
<b>2. Analytická část - analýza vlastních skladeb</b> .....	16
2.1. Analýza skladby Impuls.....	16
2.2. Analýza skladby The Dancing Woods .....	24
<b>Závěr</b> .....	35
3. Použitá literatura .....	36

## Úvod

Cílem mé práce je demonstrovat syntézu jazzové a klasické vážné hudby na mých skladbách. Pomocí rozborů budu vyzdvihovat jazzové prvky, které často využívám ve svých komorních i orchestrálních skladbách. V konkrétních místech kompozic bude upřesněno, zda se syntéza týká rytmické, harmonické či melodické složky.

Téma syntézy jazzu a vážné hudby bylo již mnohokrát zpracováno. Existuje řada publikací, které o tématu pojednávají. Však dosud neexistuje kniha, která by problematiku samostatně zpracovávala. Ráda bych poukázala na diplomové práce svých kolegů, kteří se podobným tématem zabývali také. Jsou to práce Zdeny Košnarové a Tomáše Sýkory. Shodou okolností studovali stejnou Konzervatoř Jaroslava Ježka. Je téměř jisté, že zaměření konzervatoře na klasickou i na jazzovou hudbu nás ovlivnilo v naší tvorbě.

Tato práce je rozdělena do dvou hlavních kapitol. První z nich pojednává stručně o historii. V úvodu této kapitoly je nastíněn vývoj populární hudby a její zárodky. Ve třech následujících podkapitolách je stručné shrnutí omezeného počtu skladatelů, kteří se svou tvorbou zabývali syntézou jazzu a vážné hudby. Výběr je stanoven ze skladatelů, kteří ve vývoji tohoto kompozičního stylu sehráli důležitou roli. Zejména jsou zde zastoupeni autoři oslovující mě svou tvorbou. Záměrně jsem informace v kapitole velmi zestručnila, neboť to není těžištěm bakalářské práce.

Druhá kapitola práce je založena na analýzách mých skladeb. Její první podkapitola se týká mé bakalářské skladby *Impuls, pro xylofon, klavír a symfonický orchestr*, druhá skladby *The Dancing Woods* pro flétnu, klarinet, marimbu a bonga. V závěru jsou postaveny do určitého protipólu, abych tím poukázala na různost kompozičních přístupů k daným skladbám. Myslím, že jsem svou bakalářskou prací nastínila můj zájem do budoucna o prohloubení tohoto tématu.

## 1. Integrace jazzu do vážné hudby

Otázkou je, proč k tomu došlo a zda nadále tento jev v hudbě pokračuje. V průběhu 20. století se hudba rozdělila do dvou hlavních proudů. Do té doby převládala hudba vážná, neboli klasická, která byla součástí repertoáru předních symfonických orchestrů a komorních těles. Byla to vždy hudba současná, často ta nejnovější. Velká část veřejnosti ji sledovala a většinou i poměrně rychle přijímala. To se od přelomu století začalo velmi rychle měnit.

Změna se dá vysledovat už počátkem operety v průběhu devatenáctého století. Je to žánr koncipovaný k pobavení diváka. Lehčí žánr je tu však odjakživa. Operetou se tato hudba začala trochu oddělovat od hlavního proudu tím, že byla více masově přijímána, než hudba vážná. Tím je v historii hudby naznačeno vymezení populární hudby přicházející ve 20. století.

Nový trend nastupuje až po první světové válce, kdy zejména v Americe a následně i v Evropě, začala vznikat tzv. kabaretní show. (zvaná také Tingl-tangl, nebo Rewue). Americké kluby nebyly ovlivněny pouze evropskou, ale i černošskou hudbou. Obě hudební tradice se během celého 19. století míchaly, a to zejména na křesťanských obřadech a jiných příležitostech. Dokladem je vznik spirituálů, gospelů, ragtimu, až po postupný nástup raného jazzu. Následný swing podnítil vznik nového proudu, takzvané populární hudby. Tato taneční hudba si získala velmi rychle obrovskou část diváků a její popularita rapidně rostla.

Oblíbenost žánru se ještě zvýšila nově nastupující nahrávací technikou. Pomocí rádia, edisonova válečku a první gramofonové desky, pomohla nové hudbě k masovému rozšíření. Vážná hudba rychle ztrácela své posluchače, a brzy byla doslova převálcována živelností, tancem a rytmem swingu.

Od tohoto okamžiku se v dějinách hudby stalo něco nebyvalého, když hudba populárního a zábavného charakteru převzala kormidlo a vážná, neboli klasická hudba tímto ztratila svůj prim.

Samozřejmě se o tom dá široce polemizovat. Cítila jsem však, že touto částí hudební historie musím otevřít téma integrace jazzu do vážné hudby.

Dále bych se chtěla vyjádřit k vymezení pojmu populární hudba. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby od Poledňáka, Wasserbergera a Matznera, uvádí pojem populární hudba takto: je to vše, co není hudbou klasickou, neboli

vážnou<sup>1</sup>. Samozřejmě je obecně známo, že vývoj některých stylů populární hudby, a to zejména vývoj jazzu, prošel tak progresivní změnou, že se jeho druhy z pozdějších let nedají považovat za populární hudbu. A to zejména z hlediska masového rozšíření a popularity. Progrese byla natolik silná, že si jazz vytvořil i svou vlastní hudební teorii. Vzniká samostatná teorie jazzové harmonie, dějin jazzu, a také nejrůznější jazzové encyklopedie, a podobně. Vytvořením vlastní hudební teorie a stále vyšší propracovaností všech hudebních složek se moderní jazz postavil ve své podstatě na úroveň vážné hudby.

Jazz je propojení evropské, africké a latinskoamerické tradice.

Nemůžeme zcela stoprocentně říct, že jazz vznikl ovlivněním africké hudby evropskou, nebo naopak. To je však zřejmé na mnoha skladbách z pozdějších let, kdy již jazz prošel svým vývojem. V nich můžeme vyzorovat, že je v určitých případech jasné, jestli jazzová hudba ovlivnila klasickou, nebo naopak klasická hudba ovlivnila jazzovou. Zde je nakousnuto obecné téma syntéz stylů v hudbě, které mohou být ve svém vývoji i konečném výsledku velmi různorodé.

Populární hudba během 20. století se svým mohutným rozšířením stala velkým konkurentem vážné hudby. Společným znakem obou hlavních proudů je jejich rychlý a dynamický vývoj. Jednotlivé styly se neměnily po staletí, nýbrž skoro po desetiletí. V populární hudbě trochu rychleji. A co je zajímavé, že tyto neustále nově vznikající styly - ať už v hudbě populární, či klasické, žily dál vedle sebe. Tato polystylovost je běžná praxe do současnosti. Jelikož jsme součástí historie, tak nemůžeme posoudit, zda-li je tento vývoj dobrý, či špatný. Na to je mnoho odlišných názorů, jak odborné, tak laické veřejnosti. Však pravda bude někde uprostřed, že tento vývoj není ani dobrý, ani špatný, ale prostě je.

S polystylovostí jasně souvisí i téma syntézy. Styly přežívaly vedle sebe, následně se začaly ovlivňovat, nebo docházelo dokonce k jejich spojení. Během 20. století došlo nejenom k prolnutí stylů, ale i žánrů. Tedy přesněji řečeno k syntéze klasické a populární hudby. Z ní vybírám jen malou část, a to syntézu jazzové a klasické hudby.

Jelikož téma je tak široké, že by se o něm dalo napsat pár knih, tak zmíním jen několik, podle mého názoru, důležitých osobností. A to zejména

---

<sup>1</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1986.

skladatele, kteří mne svou tvorbou oslovují, kteří se tímto stylem zabývali a byli jejich průkopníky.

Záměrně skladatele rozdělím do tří skupin. Do skupiny skladatelů z Ameriky, z Evropy a z Čech.

## 2.1. Integrace jazzu do vážné hudby v Americe

Jedním z prvních, kteří se usilovně ve svém díle zabývali syntézou jazzu a vážné hudby, byl americký skladatel **Charles Ives**. (1874-1954). Jeho nejznámějšími díly, ve kterých je zřejmé ovlivnění jazzem jsou zejména skladby *Central park in the Dark*, a *Three Places in New England*<sup>2</sup>. Ives však syntézu stylů pojímá velmi neotřele. Zdůrazňuje rozdíl mezi žánry a využívá ho, což je dost neobvyklé. U jiných skladatelů bývají často snahy opačné, kde rozdíly a hranice mezi styly nejsou tak zřetelné.

Takový příklad bychom našli u známého amerického skladatele **George Gershwin** (1898-1937). Musíme zkoumat i poměr mezi vážnou a jazzovou hudbou, který je u každého skladatele trochu jiný. U Ivese byly váhy nakloněny spíše k hudbě vážné, u Gershwinu to úplně zcela nemůžeme určit. Gershwinovo dílo je osobité a povedené spojení klasiky a jazzu. Velmi známá je jeho opera s názvem *Porgy a Bess*<sup>3</sup>, kde v dané syntéze nemůžeme zcela jasně říct, zda-li převažuje jazzová, nebo klasická složka. Nejznámější orchestrální skladbou je bez pochyby *Rapsodie v modrém*. Dalším známým orchestrálním dílem je *Američan v Paříži*<sup>4</sup>, v němž opět nelze vystopovat přesný poměr klasické a jazzové hudby.

Méně obecně známým americkým autorem je **George Antheil** (1900-1959), který prvky jazzu naprosto bravurně a originálně užil ve své *A Jazz Symphony*<sup>5</sup>. Tato skladba je výjimečná tím, že autor nepoužil pouze jazzových prvků. Hned v začátku symfonie se nechal inspirovat i prvky mexické lidové hudby. V závěrečné části dokonce propojil klasickou hudbu s tancem waltz. Symfonie je doslova spojení čtyř vlivů. Klasickou, jazzovou, mexickou a evropskou taneční hudbou. Jazzové prvky se u Antheila objevují i v dalších skladbách, jako je například jeho *Jazzová sonáta č. 4* pro klavír a další.

---

<sup>2</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>3</sup> tamtéž

<sup>4</sup> tamtéž

<sup>5</sup> tamtéž

# Jazz Sonata

## Sonata Nr.4

for piano

George Antheil (1922)

as rapidly as it is possible to execute cleanly and with even touch and dynamics like a player - piano

Op. 31, No. 21, 12 Systeme ©

WDR, Köln

to Evelyn Friede  
**A JAZZ SYMPHONY**  
(Original version, 1925)

George Antheil  
(1925)

**Allegro vivace (spirited)**

Ob. 1  
2  
Bb Cl. 1  
2  
Bb Sop. Sax  
Eb Alto Sax  
Bb Ten. Sax  
C Tpt. 1  
2  
Tbn. 1  
2  
3  
Xyl.  
Drum set  
Banjo 1  
2  
Pno. Solo I  
Pno. II/III

**Allegro vivace (spirited)**

Vn. I  
II  
-Va.  
Vc.  
Cb.

Copyright © 1978 by Weizmann Music Co. (ASCAP)  
This version Copyright © 1993 by Weizmann Music Co. (ASCAP)  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal prosecution.

Dalším americkým autorem, kterého bych chtěla jmenovat je **Aaron Copland**, (1900-1990) který hlavně ze začátku své skladatelské kariéry usiloval o syntézu klasické a jazzové hudby. To je zřejmé například v dílech *Koncert pro klavír a orchestr*<sup>6</sup>, *suita z baletu Billy the Kid*, *Koncert pro klarinet a orchestr*<sup>7</sup>, *Tři nálady pro klavír*, nebo orchestrální skladba *Prairie Journal* a mnoho dalších. Například i v jeho *Taneční symfonii* nalezneme také několik jazzových prvků.

**Ukázka č. 3** - Aaron Copland - *Four Piano Blues* - 4. věta (vliv ragtime)

10

*For John Kirkpatrick*

4

With bounce (♩ = 152)

*mf legato*

*a trifle faster*

*molto rit. much slower (♩ = 88)*

*p*

<sup>6</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>7</sup> tamtéž



Také **Leonard Bernstein** (1918-1990) má mnoho skladeb v tomto stylu. Jsou to například jeho *Symfonie číslo 2.* s podnázvem *Věk úzkosti*<sup>8</sup>. Ve skladbě nalezneme jazzový vliv v části *The Masque*. Jazzové prvky můžeme nalézt jak v melodické, harmonické i rytmické složce. Dále *Sonáta pro klarinet a klavír*, *Fancy Free*, *Preludia*, *Fugy a Riffy*, nebo *Serenáda po Platónově "Sympósiu"*<sup>9</sup>.

**Ukázka č. 4** - Leonard Bernstein - klavírní part části *The Masque* ze *Symfonie č. 2* s podnázvem *Věk úzkosti*

**\*The Masque**  
Extremely fast ♩ : 120

The image displays a four-system musical score for the piano part of 'The Masque'. The first system is marked 'Extremely fast' with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf* and *p*. The second system continues with *mf* and *p*. The third system is marked *semi-legato sempre* and includes dynamics *mf*, *f molto*, and *pp fantastico*. The fourth system is marked *una corda*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various articulations like slurs and accents.

Dalším z amerických skladatelů, kteří se ve své tvorbě věnovali syntéze jazzu a vážné hudby byl i **Morton Gould** (1913-1996). To je zřejmé například v jeho dílech *American Symphonette No. 2.*, také v klavírních skladbách, jako jsou *Chorale and Fugue in Jazz*, nebo *Boogie Woogie Etude*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> tamtéž

<sup>9</sup> MYERS, Paul. *Leonard Bernstein*. London: Phaidon Press, 1998. ISBN 0714837016.

<sup>10</sup> List of jazz-influenced classical compositions - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_jazz-influenced\\_classical\\_compositions](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_jazz-influenced_classical_compositions)

Není výjimkou že i skladatelé, kteří se více věnovali seriální a elektronické hudbě, se nechali ovlivnit jazzem a to hlavně jeho progresivnějšími styly, jako je například bebop. Takovým autorem byl **Milton Babbitt** (1916-2011). Jeho skladba *All Set for Jazz Ensemble* z roku 1957<sup>11</sup> již nese prvky bebopu a free jazzu.

Skladba je především zajímavá velmi neobvyklým spojením jazzového a serialisticko-punktualistického přístupu. Kompozice, které nesou ve své struktuře spojení jazzu s těmito technikami jsou vzácné. I já se zabývám syntézou podobného typu, kde jsem propojila dodekafonní techniku s jazzovými prvky. Poprvé to bylo ve skladbě pro klarinet a klavír s názvem *Dodeka i do kila*.

Také **Harold Farberman** (1929-dodnes žijící) americký autor, používal často ve svých skladbách jazzových prvků. Jsou to například *Concert for Jazz Drummer and orchestra*, nebo *Double Concerto for Trumpet and Orchestra*<sup>12</sup> a mnoho dalších skladeb.

## 2.2. Integrace jazzu do vážné hudby v Evropě

Jak už jsem uvedla, kabaretní show se postupně během let dostávala z Ameriky do Evropy. S nimi přišla i nová hudba - jazz. První kabarety byly otevřeny ve Francii, kde přišli s jazzem do styku i tamní skladatelé.

Jedním z nich byl také **Maurice Ravel** (1875-1937). Jeho dílo v historii sehrálo dost podstatnou roli hlavně v tom, že jedna z jeho skladeb ovlivnila zpětně i jazzové hudebníky. Byl to *Klavírní koncert G dur*, který se stal inspirací pro jazzové album Milese Davise s názvem *Kind of Blue* z roku 1959. Dalšími skladbami, ve kterých je zřetelný vliv jazzu jsou *Klavírní koncert pro levou ruku*, nebo také *Sonáta pro housle a klavír číslo 2*<sup>13</sup>.

Také v začátku *Sonáty pro housle a violoncello* je mírná inspirace z blues, kterou rozpoznáme dur-mollovou tonalitou a častým použitím malé septimy.

### Ukázka č. 5 - Maurice Ravel: Sonáta pro housle a violoncello - začátek 1. věty

Duo pour Violon et Violoncelle  
Allegro  $\text{♩} = 120$   
VIOLON  
VIOLONCELLE

<sup>11</sup> tamtéž

<sup>12</sup> tamtéž

<sup>13</sup> tamtéž

**Ukázka č. 6** - Maurice Ravel - *Klavírní koncert G-dur* - ukázka bluesového tématu v klarinetu

The image shows a page of a musical score for Maurice Ravel's Piano Concerto in G major. The score is for a full orchestra and piano. The instruments listed on the left are Oboe (Ota.), Clarinet in B-flat (Clar. in Mib), Trombone (Fronba), Timpani (Timp.), Percussion (Platti), W-B., Arpa, Piano (Piano), Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (C. B.). The score is in 4/4 time and G major. A box labeled '6' is placed above the Oboe staff, indicating a solo. The Oboe part is marked 'Solo' and 'mf espressivo'. The piano part features a bluesy melody with a 'Solo' marking and a 'Div. arco' marking. The arpa part has a 'Solo' marking and a 'Div. arco' marking. The strings are marked 'pp' and 'p'. The score is numbered '11' in the top right corner.

Další ze skladatelů je **Igor Stravinskij** (1882-1971). S jazzovými prvky Stravinskij experimentoval až do roku 1920, nalezneme je jen v několika skladbách, jako jsou například *Svatba*, nebo balet *Příběh vojáka*<sup>14</sup>.

Stravinskij měl skladby se syntézou jazzu jen jako svou drobnou kapitolu ve velkém hudebním díle. Jsou však skladatelé, kteří se tomuto nově vznikajícímu stylu věnovali mnohem déle. Například jazzové prvky můžeme najít u členů Pařížské šestky.

Zejména v díle **Daria Milhauda** (1892-1974) nalezneme mnoho skladeb inklinujících k jazzu. Darius Milhaud byl ovlivněn autentickým jazzem přímo v americkém Harlemu, což byla pro něj velká hudební inspirace. Pod tímto dojmem napsal balet o šesti scénách s názvem *Stvoření světa*. Milhaud má mnoho komorních i orchestrálních kompozic, ve kterých je vliv jazzu jak v motivické, rytmické, i harmonické složce. Například *Scaramouche, pro alt saxofon a orchestr*. Z komorních děl je patrná jazzová syntéza v poslední větě ze *Suity pro housle, klarinet a klavír*<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>15</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

**Arthur Honneger** (1892-1955) nebyl jazzem natolik ovlivněn, jako Darius Milhaud. Nejvíce jazzového vlivu nalezneme v *Koncertu pro violoncello a orchestr*. Dalšími skladbami s jazzovými prvky jsou *Concertino pro klavír a orchestr*, a *Sonatina pro klarinet (cello) a klavír*<sup>16</sup>.

**Dimitrij Šostakovič**, (1906-1975) se jazzové syntéze věnoval spíše okrajově. Skladby tohoto typu jsou *Suita pro jazzový orchestr č. 1*, *Suita pro jazzový orchestr č. 2* a skladba *Tahiti Trot*<sup>17</sup>, která je založená na jazzovém standartu Tea for Two.

I jiní velcí skladatelé se nechali ovlivnit jazzem, ale v mnoha případech to byla jen jakási dobová móda. Je to zřejmě například ve *Suitě pro klavír z roku 1922* od **Paula Hindemitha** (1895-1963). Jednotlivé věty se jmenují: *Marsch*, *Shimmy*, *Nachtstück*, *Boston a Ragtime*<sup>18</sup>. Svým názvem na americkou hudbu odkazuje druhá, čtvrtá a pátá věta. Ale jazzové prvky jsou zde jen v mírných náznacích.

### 2.3. Integrace jazzu do vážné hudby v Čechách

Jedním z prvních skladatelů z Čech, kteří se věnovali syntéze klasické a jazzové hudby byl **Bohuslav Martinů** (1890-1959). Jeho nejznámějším dílem s jazzovými prvky je pravděpodobně jeho *Kuchyňská revue*<sup>19</sup>.

Hlavními osobnostmi českého kabaretního divadla byla známá trojice: Jaroslav Ježek, Jiří Voskovec a Jan Werich. Voskovec s Werichem vymýšleli skvělé hry, které se staly velmi populární, naráželi na problémy tehdejší společnosti.

**Jaroslav Ježek** (1906-1942) komponoval ke hrám hudbu, inspirovanou předními jazzovými hudebníky a soubory americké scény. Sám Benny Goodman, velký jazzový hudebník, velmi dobře hodnotil Ježkova díla a chtěl se na jejich základě s ním osobně poznat. Bohužel k setkání nedošlo, neboť Ježek byl již po smrti<sup>20</sup>. Ježek patří k prvním skladatelům, kteří se zabývali tvorbou obou žánrů. To se promítlo jak v jeho hudbě vážné, tak v kompozicích pro divadlo. Aranžmá

---

<sup>16</sup> List of jazz-influenced classical compositions - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_jazz-influenced\\_classical\\_compositions](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_jazz-influenced_classical_compositions)

<sup>17</sup> tamtéž

<sup>18</sup> tamtéž

<sup>19</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

<sup>20</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. 2. vyd. Praha: ARSCI, 2007. ISBN 978-80-86078-67-0.

a skladby pro jazzový orchestr byly mnohem prokomponovanější<sup>21</sup>. Složitější jak po harmonické, tak melodicko-kontrapunktické stránce a jsou ceněny do dnešních dní. To je vidět například ve skladbě *Prabába*, kde zejména saxofonová sekce má technicky náročné party<sup>22</sup>.

Jeho nejznámějším orchestrálním dílem je *Koncert pro klavír*, kterým absolvoval na konzervatoři skladbu u K. B. Jiráka. Další velkou Ježkovou orchestrální kompozicí je *Fantasie pro klavír a orchestr*, kterou absolvoval na konzervatoři klavír u Albína Šímy<sup>23</sup>. V této skladbě je syntézy jazzu a klasické hudby podstatně méně, než v klavírním koncertě, přesto se určité jazzové prvky nezaprou.

**Ukázka č. 7** - Jaroslav Ježek: *Klavírní koncert*, 2. věta - v doprovodu inspirace tancem tango, dále z jazzových souborů přebráno několik nástrojů - zde vidíme hlavní téma v altovém saxofonu, dále je zde přidáno banjo a bicí souprava, zvaná tehdy běžně jako jazz

65

<sup>21</sup> HOLZKNECHT, Václav a Adolf HOFFMEISTER. *Tak žil Jaroslav Ježek*. 1. vyd. Praha: Rudé právo, 1949. ISBN IA-Gre-2372-OB.

<sup>22</sup> JEŽEK, Jaroslav. *Dopisy z podzimu 1938*. 1. vyd. Praha: Průmyslová tiskárna v Praze, 1948.

<sup>23</sup> HOLZKNECHT, Václav. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. 2. vyd. Praha: ARSCI, 2007. ISBN 978-80-86078-67-0.

## Ukázka č. 8 - Jaroslav Ježek: *Klavírní koncert*, 1. věta, část vedlej. jazz. tématu

54

12 Fox tempo come sopra ♩ = ♩

Fl. gr.  
Ob.  
Cl. in B  
Sax. in E<sub>s</sub>  
Fag.  
Cor.  
Pist.  
Ten.  
Trb. bas.  
Banjo  
Jazz  
Piano  
Vl. ni  
Vle  
Vcelli  
Chassi

Kromě Jaroslava Ježka, se věnoval syntéze klasické a jazzové hudby i jeho současník **Erwin (Ervín) Schulhoff** (1894-1942). Schulhoff se dostal k tomuto stylu až po první světové válce, kde díky zkušenostem z fronty změnil svůj pohled na život a na umění. Začal se zajímat o německý expresionismus a atonalitu, následně také o program Druhé vídeňské školy. Přidal se k berlínskému dadaistickému hnutí<sup>24</sup>. V této době přichází i jeho okouzlení jazzem, u kterého zůstal až do konce svého života. Napsal jazzové oratorium

<sup>24</sup> ROSS, Alex. Zbývá jen hluk: naslouchání dvacátému století. Praha: Argo, 2011. Zip (Argo: Dokořán). ISBN 978-80-257-0558-2.

H.M.S. *Royal Oak*<sup>25</sup>. Dalším známým jazzovým dílem je jeho *Hot Sonate* pro alt saxofon a klavír. Z klavírních skladeb je ovlivnění jazzem ve *Suite Dansante En Jazz*, které je ostatně zřejmé již z názvu<sup>26</sup>. Velmi unikátní je také jeho cyklus deseti synkopovaných etud s názvem *Hot Music*. Dále například v *Pěti pitoreskách* vycházel zejména v první větě z ragtimu.

**Ukázka č. 9** Erwin Schulhoff - *Hot Music*, začátek skladby č. 2, melodie pomocí synkopovaného rytmu napodobuje swingování

II

**Ukázka č. 10** Erwin Schulhoff - *Hot Music*, začátek skladby č. 3, nápodoba tance tango

III

Díky totalitním režimům, na nějakou dobu vliv jazzu a swingu opadl. V 60. letech však zaznamenáváme obecný návrat zejména swingové hudby. To ovlivnilo řadu skladatelů, kteří opět začali tvořit v duchu syntézy jazzové a vážné hudby.

<sup>25</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1986.

<sup>26</sup> MACEK, Jiří. *Česká hudební avantgarda: průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy*. Průhonice: Litera Proxima, 2012. ISBN 9788026014911.

Jedním z nich je **Alexej Fried** (1922-2011). Již od mládí hrával na trubku ve své kapele Alex boys. Byl dirigentem mnoha předních jazzových souborů, založil i Velký taneční orchestr Alexeje Frieda, který se stal součástí Československého rozhlasu. Má mnoho orchestrálních i komorních skladeb, kde užívá syntézu jazzové a klasické hudby. V tomto období vznikl i nový terminologický název pro tento styl - tzv. "třetí proud"<sup>27</sup>. Jmenuji některá stěžejní díla Alexeje Frieda: *Akt pro trubku, flétnu a big band* (1968), *Jazzový koncert pro klarinet a big band* (1970), *Jazzové baletní etudy pro klarinet* (střídá soprán saxofon a alt saxofon) *a big band* (1970), *Souvenir pro big band* (1970), *Sidonia pro trubku a big band* (1971), *Trojkoncert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr* (1971), *Moravská svatba, jazzová symfonietta* (1972), *Slunovrat, koncert pro dva big bandy* (1973), *Dialog pro dva altsaxofony a big band* (1974), *Koncertino pro klarinet a big band* (1974)<sup>28</sup>, atd...

K této generaci patří i skladatel jménem **Pavel Blatný** (1931). Jmenuji alespoň několik jeho skladeb třetího proudu: 1964 *Koncert pro jazzorchestr*, 1964 *Dialog pro sopránový saxofon a jazzový orchestr*<sup>29</sup>, 1969 *Quattro per Amsterdam pro soprán sólo, komorní a jazzový orchestr*, 1974 *In modo archaico pro klavír a jazzový orchestr*<sup>30</sup>, a další...

Neměla bych opomenout i jména soudobých skladatelů, která mají v syntéze jazzu a vážné hudby podstatný vliv. Jsou to zejména **Antonín Bílý, Milan Svoboda, Zdeňka Košnarová, Tomáš Sýkora, Miroslav Tóth** a mnoho dalších.

---

<sup>27</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1986.

<sup>28</sup> Alexej Fried – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexej\\_Fried](https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexej_Fried)

<sup>29</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1986.

<sup>30</sup> Pavel Blatný (skladatel) – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel\\_Blatt%C3%BD\\_\(skladatel\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Blatt%C3%BD_(skladatel))



### 3. Analytická část - analýza vlastních skladeb

V této kapitole chci demonstrovat užití jazzových prvků ve vlastní tvorbě, pomocí rozborů a analýz několika skladeb.

K rozboru jsem si vybrala celkem dvě skladby, u kterých je, podle mého názoru, syntéza vážné a jazzové hudby nejpatrnější. Svůj výběr jsem musela několikrát pečlivě zvážit, neboť téměř v každé své skladbě využívám alespoň minima jazzových prvků. Syntézou jazzové a klasické hudby se zabývám už delší dobu. K hlubšímu poznání a studiu jazzové hudby jsem se dostala hlavně na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Díky tomu jsem syntézu ve svých skladbách ještě více prohloubila a v dalších letech se stala součástí mého vyjadřovacího jazyka.

V následujících podkapitolách se budu věnovat rozborům, ke kterým je uvedeno několik notových příkladů. U každé skladby zmíním její obsazení, délku trvání a formu. Podrobněji se budu věnovat zejména dílům, ve kterých se mísí prvky jazzové i klasické hudby. Analýza se bude týkat především složek formálních, harmonických, melodických a rytmických. Po každé dám důraz na jinou složku, podle její důležitosti ve tvoření charakteru daného místa.

#### 3.1 Analýza skladby *Impuls*

Jako první jsem k rozboru vybrala svou bakalářskou skladbu *Impuls*. Kompozice je pro běžné obsazení symfonického orchestru: Pikola, 2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 2 trubky, 1 trombón, 1 bas trombón, tympány, velký buben, činely, tam-tam, xylofon, klavír a smyčce. Skladba je postavena na virtuózních partech xylofonu a klavíru. To předesílám i v celkovém názvu, který zní: *Impuls, pro xylofon, klavír a symfonický orchestr*. Je to jednovětá kompozice, její durata, při dodržení poměrně vysokého tempa, které nárokuje na hráče virtuózní výkony, je bez několika vteřin devět minut.

Forma vypadá takto: **A B A C B C A coda**. Je to tedy klasický příklad velkého ronda. Přičemž první díly **A** a **B** jsou ještě rozšířeny na malé **a b**.

Skladba je velmi dravá a živá, již název vypovídá o jejím charakteru. Ve drobnější analýze se chci věnovat zejména dílu **B**, který vychází z jazzové inspirace.

Samotný díl **B** je nenápadně předpovězen ve 42. a 43. taktu dílu **A**. Je zde užit motiv z předražených hodnot ve smyčcích a klavíru.

Výraz předražené hodnoty se používá v jazzové terminologii pro synkopu, která posouvá takzvaným předražením přízvuchnou dobu na její předchozí nepřívuchnou.

Kromě jazzového rytmu je v těchto taktech užit dur-mollový souzvuk typický pro bluesovou charakteristiku.

### Ukázka č. 11 - *Impuls*, takty 42 - 45, motiv z předražených hodnot

The image shows a musical score for measures 42-45 of the piece 'Impuls'. The score is arranged in a system with six staves: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *mp*. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) all play a similar rhythmic motif, with dynamic markings of *sf* and *f* in measures 42 and 43, and *f* and *mp* in measures 44 and 45. The motif consists of a series of eighth notes with a syncopated rhythm, characteristic of jazz.

Nyní přecházím k analýze jazzového dílu **B**. Tento díl je poměrně rozsáhlý, neboť jak už jsem zmínila, je rozdělen na dvě kontrastní části - na malé **a b**, a nalezneme ho mezi takty 90 - 201. Díl **B** začíná rychlým během xylofonu v hodnotách sextol. Sextoly jsou užity v klavíru v každém dílu **A**. Rytmem je zaručena jednotnost obou dílů. Jejich kontrast je naopak v charakteru a náladě, který je docílen stylovou odlišností. K náročné sextolové figuraci xylofonu v dílu **B** se přidává klavír, který figuru harmonicky doplňuje v řádku pro levou ruku a následně v řádku pravé ruky pro klavír zazní jazzové téma. Rytmicko-harmonický pattern levé ruky klavíru podpoří i fagoty a kontrabasy. Pattern je výraz přebraný z anglického jazyka a často využívaný výraz v jazzové terminologii pro neustále se opakující figuraci.

### **Ukázka č. 12 - Impuls - takty 94 - 99, začátek tématu dílu B v klavíru**



Téma začnou přebírat a rozvíjet další nástroje. První převezme téma flétna, poté klarinet, trubka a následuje stupnicový běh smyčců do vyšších poloh.

### **Ukázka č. 13 - Impuls - takty 100 - 106, přebírání tématu flétnou a klarinetem.**



V těchto taktech se téma mírně modifikuje a jeho nová podoba se ustálí po zmíněném stupnicovém běhu od taktu 110. Smyčce mají během úseku doprovodnou figuru v sextolách. Téma je uvedeno ve flétně, pikole a xylofonu. Následné dokončení tématu provede trubka s klarinetem a klavírem. Téma je osmitaktový úsek, ve kterém je využito techniky otázky a odpovědi. Tato technika se nazývá imitační a je to jedna ze základních technik klasické kompoziční práce. Ta však byla převzata a osvojena i jazzovým blues. Příklad vidíme v neustálém střídání tématu v xylofonu a klavíru, podpořených ostatními nástroji. Dva hlavní koncertantní nástroje zde vytvářejí dialog.

Tento osmitaktový úsek se opakuje, ale již v rozšířenější instrumentaci (takty 118 - 126).

Nyní se vyjádřím k harmonii a tónovému materiálu tématu. Jak už jsem zmínila, téma je osmitaktové a je užito imitační techniky, která je typická pro klasickou i jazzovou hudbu. Z jazzu je přebrána harmonie, inspirována typickým

bluesovým dvanáctitaktovým schématem, slangově nazývaným "dvanáctka". Tento výraz je pro improvizační schéma dvanácti taktů, kde je základní harmonie takováto: 4 takty tónika, 2 takty subdominanta, 2 takty tónika, 1 takt dominanta, 1 takt subdominanta, 1 takt tónika a poslední opět dominanta. Toto je nejzákladnější a nejjednodušší harmonický postup. Samozřejmě existuje mnoho harmonických rozšíření, kterým se může tento základní harmonický útvar podstatně obohatit. Také není pravidlem, aby schémata měla dvanáct taktů, bývají i šestnáctitaktová, či čtyřadvacetitaktová, nebo i různě nepravidelná.

Ve skladbě je využito prvních osm taktů. Jsou to ve skutečnosti dvě třetiny dvanáctitaktového bluesového schématu. Je zachován i nejběžnější harmonický postup: tedy v prvních dvou třetinách zmíněného blues je vždy 4 takty tónika, 2 takty subdominanta a 2 takty tónika. Tím útvar uzavírám a opakuji ho.

Aby bylo schéma bluesové, je zapotřebí, aby tónový materiál obsahoval alespoň jednu z bluesových stupnic. (V mollové bluesové stupnici je vynechán 2. a 6. stupeň. Kromě přirozeného 4. stupně je přidán 4. zvýšený. V durové bluesové stupnici je vynechán 4. a 7. stupeň. Kromě 2. přirozeného stupně je přidán i 2. zvýšený).

Co se týká mého melodického materiálu, tónika je vždy mollová. Je využito mollové bluesové tóniny. Subdominanta je durová, kde je využita bluesová durová tónina. Zde však původní materiál durové bluesové tóniny obohacuji o 4. a 7. stupeň, který v této tónině obvykle není. Také k ní přidávám 4. zvýšený stupeň, který je charakteristický pro bluesovou tóninu v moll. Vytvářím si tím jakýsi vlastní modus, který by se dal označit za jakousi kombinaci durové a mollové bluesové stupnice. V tomto kontextu by se materiál dal také chápat, jako částečný mixolydický modus, s využitím pouze jeho vrchního tetrachordu.

**Ukázka č. 14** - *Impuls*, takty 119 - 123, kus osmitaktového tématu

This musical score excerpt, titled "Ukázka č. 14 - Impuls, takty 119 - 123, kus osmitaktového tématu", shows a complex orchestral arrangement. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bas.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpr.), and Trombone (Tbn.).
- Brass:** Trumpet (Tpr.) and Trombone (Tbn.).
- Percussion:** Timpani (Timp.), Bass Drum (B. D.), Cymbals (Cym.), and Tom-tom (T. t.).
- Keyboard:** Piano (Pno.).
- Strings:** Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

The score is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. Key markings include *mf* (mezzo-forte), *ap* (pianissimo), and *f* (forte). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and piano provide harmonic support. The score is divided into four measures, with a circled measure number '119' at the beginning.

Od 127. taktu končí malý díl **a**, následuje díl **b**. Připomínám pro správnou orientaci, oba malé díly jsou z velkého dílu **B**. Podstatná změna nás upoutá hlavně v pocitové změně tempa. Metrum se mění z dvoučtvrtečního na čtyřčtvrteční. Avšak instrumentalisté i posluchači většinou vnímali hudbu jako dvouosminový takt. Tím pádem by bylo metrum přesně poloviční. V jazzu se takové situaci říká half-time. Zde skutečně dochází pocitově k tomuto jevu. Posluchač se z osmin přeorientuje na čtvrtky, jako na hlavní vnímané hodnoty.

**Ukázka č. 15** - Impuls, takty 124 - 129, přechod na vedlejší téma dílu **B**. Half-time

The image shows a musical score for six instruments: Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score covers measures 124 to 129. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 2/4 to 4/4 at measure 127, indicating a transition to half-time. The piano part features a melodic line with triplets and a bass line with a walking bass pattern. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets and sustained chords. The tempo is marked *mp* (mezzo-piano).

Tóninou začátku dílu byla d-moll, tedy lépe řečeno mollová bluesová in d. Nastupující vedlejší malý díl **b** je v paralelní tónině F-dur. Doposud bylo hlavní téma přebíráno zejména dechy a dvěma hlavními koncertantními nástroji. Smyčce měly jen doplňující figuraci, z níž od tohoto dílu **b** přebírají melodii. Klavír se zde stává naopak pouze doplňujícím elementem.

Druhé housle, violy a violoncella mají drženou harmonii. To se často objevuje v aranžích pro jazzové smyčcové orchestry. Kontrabasy hrají zejména ve čtvrtových hodnotách takzvaný walking (krácející) bass. To je označení pro jeden z nejtypičtějšých kontrabasových doprovodů jazzových souborů. Kontrabas hraje v pizzicatu zejména ve čtvrtových hodnotách, které jsou občas rytmicky obohaceny o osminové trioly. Harmonicky vyhrává jak akordické tóny,

tak mnoho průchodů, průtahů, střídavých tónů, tritónových substitucí, a podobně. Vše v předchozí notové ukázce č. 15.

Po těchto čtyřech taktech uklidnění, v pocitově o polovinu pomalejším tempu, přichází velký tutti akcent orchestru ve sforzatu. Smyčcové nástroje během tří taktů hrají glisanda, kterými spojují paralelní postupy akordů. Xylofon je doplňuje virtuózními motivy. Pocitově se opět dostáváme do rychlejšího tempa. Poté v taktech 134 a 135 pokračuje pomalá část. Po nich následuje opětovný orchestrální akcent s glisandy smyčcových nástrojů a xylofonem.

Část je komponována naprosto jiným způsobem, než díly předchozí i následující. Vždy se snažím stylově odlišné části nějakým prvkem horizontálně propojit. Jak už bylo jednou zmíněno, všechny díly skladby jsou propojeny hlavně rytmickým členěním sextol. Zde však hladké splynutí není cílem, ba naopak je snaha o co největší předěly. Soudržnost je docílena jiným způsobem a to tím, že předěl pomocí akcentu orchestru je použit znovu a následně dále rozvinut. To působí doslova tak, jako když je pomalý díl rozseknut a byl do něj vložen akcent orchestru z jiné části. Jeho utvrzení přijde až po jeho zopakování.

Následuje velká gradace celého orchestru až do taktu 173. Zde je tempová změna z původní čtvrtky na 94 na 72. Z hlediska této bakalářské práce nebudu následující části rozvíjet, neboť dále není větších jazzových inspirací. Snad by mohlo být upozorněno jen na figuraci v klavíru v taktech 190 - 194. Motiv inspiračně vychází ze swingového rytmu, který je napodoben triolami. Tento rytmus se později objeví v nové části **C**, kde bude užit hlavně ve figuraci smyčců.

#### **Ukázka č. 16 - Impuls - takty 190 - 194, swingová figurace klavíru**



Od taktu 201 je zkrácený velký díl **A**. Nový díl **C** začíná velmi virtuózním rozhovorem xylofonu a klavíru od taktu 212. K nim se postupně přidávají další nástroje, které podporují nově vzniklou melodii klavíru. Na jazzovou inspiraci odkazuje opět pouze triolový rytmus, který mírně evokuje swing.

### Ukázka č. 17 - Impluz - takty 229 - 232 swingové figurace v dechových nástrojích

The image shows a musical score for measures 229-232 of the piece 'Impluz'. The score is for woodwind instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The Piccolo part has a circled measure number '229' at the beginning. The Flute part has a circled measure number '230' at the beginning. The Bassoon part has a circled measure number '231' at the beginning. The Horn part has a circled measure number '232' at the beginning. The Trumpet and Trombone parts have a circled measure number '233' at the beginning.

Nápodoba swingové figury ještě zazní v klavíru podpořeném xylofonem v taktech 237 - 240. Dále swingový rytmus přeberou pouze smyčce, kde je užit v doprovodné figurě.

### Ukázka č. 18 - Impuls - t. 241 - 245, doprovodná figura smyčců v dílu C

The image shows a musical score for measures 241-245 of the piece 'Impuls'. The score is for string instruments: Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several triplets and sixteenth-note runs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). The Violin I part has a circled measure number '241' at the beginning. The Violin II part has a circled measure number '242' at the beginning.

Po xylofonu a klavíru přebírají sextoly dřeva. Díky této rytmické sjednocenosti má část **C** kontinuitu jak s dílem **B**, tak s dílem **A**. Tak je možno se vrátit k dílu **B** jen pomocí symbolicky krátkého spojovacího dílu mezi takty 281 - 286. Část **B** se opakuje téměř doslovně, je pouze podpořena výraznější složkou bicích nástrojů. Velký buben začne hrát každou čtvrtku při vstupu hlavního tématu v klavíru. Tento rytmus pochází z inspiračního zdroje jazz-rockové a rockové hudby.



K němu se ve 294. taktu přidají činely, které ve velmi tiché dynamice napodobí činel s názvem ride z bicí soupravy. To je opět odkaz na swingovou hudbu. Inspirační zdroj v jazzové hudbě se pak ještě potvrdí přidáním hlubokého woodblocku v 302. taktu. Část **B** je završena 319. taktem, kde se naprosto plynule přechází zpět do dílu **C**. V 351. taktu nastává již plnohodnotná repríza dílu **A**. Od 377. taktu přichází koda, která kompozici završí.

### 3.2 Analýza skladby *The Dancing Woods*

Název skladby by se dal přeložit jako "Tančící dřeva", nebo také jako "Tanec dřev". Cílem je zdůraznit obsazení, které bylo záměrně vybráno pro dřevěné nástroje. Základní obsazení *The Dancing Woods*: flétna, klarinet, bonga a marimba. Pro zvukově barevné obohacení jsem užila ještě sady čtyř woodblocků, které střídá hráč marimby ve druhé větě. Ve třetí větě opět hráč marimby na začátku i na konci skladby vystřídá sadu čtyř tom-tomů a hráč na bonga v jednom místě střídá claves.

Celková délka všech vět je necelých 13 minut.

Skladbu charakterizuje inspirace latinskoamerickými tanci. Jazz během let svého vývoje přebíral mnoho těchto prvků. Často převzal i lidové tance, které se následně jazzově modifikovaly. Inspirační zdroj nepochází z čistých jihoamerických tanců, ale právě z jazzově modifikovaných.

**První věta:** Formálně ji můžeme rozdělit na velká písmena **A**, **B**, **C**. Tyto velké díly mají ještě své vnitřní rozdělení. Kontrasty dílů jsou odlišné, ale k tomu se brzy dostaneme.

Velký díl **A** zahrnuje prvních 53 taktů. Nejcharakterističtější prvkem pro tento díl je neustále se opakující dvoutaktový rytmický pattern marimby. Výraz pattern je vysvětlen opět již v analýze skladby *Impuls* na straně 17, třetí řádek odzadu.

Zmíněný pattern se skládá ze dvou pásem. Levá i pravá ruka hraje samostatné melodie, které však dohromady tvoří výsledný celek. Polyfonie je propracována zejména rytmicky. Na určitých místech se melodie doplňují v pauzách a někde naopak tóny zaznívají společně. To už samo o sobě vytváří velmi zajímavý útvar, který je ještě obohacen o takzvaný rytmický posun. Nyní na konkrétním místě ve skladbě vysvětlím, co je rytmický posun: ve druhém taktu v melodii pravé ruky se vynechá první šestnáctina a na její místo se posune zbytek melodické linky. Díky tomu melodie začíná druhou šestnáctinou, která je nyní na první době. Tím

se celá melodická linka posouvá o jednu šestnáctinu dozadu. Stejný proces se uplatňuje i v levé ruce, ta se však posouvá o šestnáctinu až ve druhé době.

**Ukázka č. 19** - *The Dancing Woods* - 1. věta, t. 1,2, pattern marimby v dílu **A**, opakující se rytmický převrat melodií levé a pravé ruky



Tyto rytmické posuny, se často užívají v latinskoamerické hudbě. Asi nejznámějším a nejjednodušším rytmickým posunem podobného typu bývá basová linka v sambě. Z tohoto tance částečně vychází melodie levé ruky hráče marimby.

**Ukázka č. 20** - příklad vedení typicky sambové linky



Bonga se k marimbě přidávají od 5. taktu. Také mají svůj vlastní opakující se pattern, avšak čtyřtaktový. Ten je založen na postupném zahušťování drobnějšími rytmickými hodnotami. Paradoxně po největší zahuštěnosti vygraduje do jednoduchých čtvrtěvých hodnot.

Začátek skladby je formálně inspirován jazzovými standarty. Téma uvedou dechové dřevěné nástroje, nejdříve flétna a potom klarinet. Od 19. taktu melodii dokončí společně. Tím se drobná vnitřní část zakončí a je tak napodobeno pomyslné ukončení tématu jazzového standartu. Od 29. taktu přichází vypsána improvizace na předchozí téma, kterou začíná flétna. Všechny ostatní nástroje získávají doprovodnou a doplňující funkci na několik následujících taktů. Aby flétna co nejlépe vynikla, vynechala jsem i pásmo pravé ruky hráče marimby. Podobný instrumentační trik se často užívá v jazzových souborech, aby vynikl improvizující nástroj.

Ostatní nástroje se výrazněji projeví jen v místech, kde flétna dokončí svou frázi a má dlouhý držený tón. Je tak využito rytmicky málo zahuštěných míst ke komplementárnímu rytmu. Konkrétně to jsou takty 31, 32, 35 a 36. Od 37. taktu se úloha klarinetu postupně navyšuje. Nejdříve tvoří k flétně spodní hlas, od 41. taktu již přebírá hlavní melodii. Mezi 44. a 46. taktem je vložena krátká mezivěta. Ve 47. a 48. taktu se vrací původní část a od 49. taktu se zopakuje mezivěta, která nás dovede až do 53. taktu, kde začíná díl **B**.

V této části taneční charakter mírně ustoupí. Z jazzu je přebrána pouze rytmická složka v dechových nástrojích. Používám zde takzvaných předražených hodnot. Tento výraz je vysvětlen již v předchozí analýze skladby *Impuls*, strana 17, třetí řádek.

**Ukázka č. 21** - *The Dancing Woods* - 1. věta, předražené hodnoty v části **B**.

The image shows a musical score for measures 74-79. It consists of four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bongos, and Maracas (Mar.).  
 - **Flute (Fl.):** Measures 74-75 are marked with dynamics *p* and *mp*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents.  
 - **Clarinet (Cl.):** Measures 74-75 are marked with dynamics *p* and *mp*. The melody consists of eighth notes with slurs and accents.  
 - **Bongos:** Indicated by a double bar line and a vertical line, showing a simple rhythmic pattern.  
 - **Maracas (Mar.):** Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, with a key signature change to one flat (B-flat) in measure 76.

Díl **B** je vnitřně členěn na více částí. Až do taktu 79 bychom mohli označit část za malé **a**, kterou sjednocuje doprovod marimby v nepřetržitých šestnáctinových hodnotách. Od taktu číslo 80 následuje malý díl **b**, ve kterém zhoustne doprovod marimby na dvaatřicetinové hodnoty. V dechových nástrojích se vytvoří nová melodie v dvojhlasu. V rytmické složce je neustále užíváno předražených hodnot. Od 91. taktu bonga hrají sólo a dechové nástroje s marimbou je občas jen doplní krátkými rytmicko-harmonickými akcenty. To je také inspirace jazzovými

skladbami, kde se často v sólech vypisují vyhrávky ostatních nástrojů, které mají za cíl sólistu podpořit a pomoci část vygradovat.

Část vyvrcholí taktem 103, a od taktu 104 navazuje poslední malá část **c** z dílu **B**. Malou částí **c** celý díl dvěma vrcholy vygraduje, a od 114. taktu nastupuje poslední velký díl **C**.

Nová doprovodná figura marimby, spolu s nástupem bong, je inspirována disko hudbou. Pravidelný čtyřčtvrteční pulz je však rozbíjen vloženými tříčtvrtečními takty. Flétna nastupuje novým tématem ve 122. taktu. Vede s klarinetem rozhovor a navzájem si téma přebírají a rozvíjejí ho. V dílu se opět pracuje s předraženými hodnotami. Od 134. taktu začne část vrcholit do posledního společného zaznění tématu. Od taktu číslo 146 přichází závěrečná gradace, která je inspirována typickým zakončením jihoamerických tanců.

**Ukázka č. 22** - *The Dancing Woods* - poslední takty závěrečné gradace, které jsou zároveň posledními takty 1. věty.

The image shows a musical score for the piece 'The Dancing Woods'. It consists of four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bongos, and Marimba (Mar.). The score is divided into two measures, 154 and 155. Measure 154 is marked with a circled '154' and contains a circled '(8)' above the Marimba staff. The music is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings like 'ff'. The Bongos part has a steady eighth-note pulse. The Marimba part has a more complex pattern with eighth and sixteenth notes. The Flute and Clarinet parts have melodic lines with accents and slurs. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

**Druhá věta:** Je svou délkou 4:15 podobná větě první, která má duratu 4:40. V této větě je ovlivnění jazzem a jihoamerickými tanci podstatně menší, než u první věty. Nejpatrnějším vlivem je španělský tanec habanera, který byl převzat i do jihoamerické kultury. Ten se projeví od 14. taktu, kde ho můžeme rozeznat v rytmu bong. Tento typický rytmus habanery je čtvrtka s tečkou, osmina a dvě čtvrtky. Zde nastupuje hlavní téma v marimbě, kde je taneční

atmosféra podpořena střídým doprovodem woodblocků. Na jazz odkazuje harmonie doprovodné figury dechů v kvartových akordech.

### **Ukázka č. 23** - *The Dancing Woods* - 2. věta, začátek melodie v marimbě

Formálně by se 2. věta dala rozdělit spíše na malá písmena, jelikož kontrastní díly se střídají po poměrně krátkých plochách. Tedy podrobná analýza je **a, b, c, d, b', c', a', e**. Je to v podstatě neustálý řetězec nových myšlenek, jdoucích za sebou, avšak jedna vychází z druhé.

Jak už jsem zmínila, část **b** je podpořena rytmem habanery. Díl **c** začíná od 22. taktu, v kterém se zvýší tempo z původní  $\text{♩} = 80$ , na  $\text{♩} = 105$ . Dechové nástroje mají rozhovor, kde si jeden od druhého přebírají melodii. Jihoamerickou atmosféru v místě vytvářejí hlavně party bong a marimba, která využívá častých předražených hodnot.

Po této části přichází v 31. taktu zpomalení do původního tempa a následuje díl **d**. Část začíná sólem sady woodblocků. Časté sólové použití perkusí navozuje jihoamerickou atmosféru. Od 38. taktu se vrací díl **b** s původním tématem hraným tentokrát nikoliv marimbou, ale flétnou a klarinetem. Typický rytmus habanery je zde nově podpořen i harmonicky basem marimby. Také part woodblocků je mnohem bohatší. Těmito drobnými úpravami se taneční atmosféra více zdůrazní.

**Ukázka č. 24** - *The Dancing Woods* - 2. věta, začátek druhého dílu **b**, habanera

The image shows a musical score for measures 36, 37, and 38 of 'The Dancing Woods'. The score is arranged in five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bongos, W.B. (Wood Block), and Maracas (Mar.). Measure 36 shows the Flute and Clarinet with a dynamic marking of *f*. The Bongos and W.B. have a dynamic marking of *ff*. Measure 37 shows the Flute and Clarinet with a dynamic marking of *f*. The Bongos and W.B. have a dynamic marking of *f*. Measure 38 shows the Flute and Clarinet with a dynamic marking of *f*. The Bongos and W.B. have a dynamic marking of *f*. The Maracas have a dynamic marking of *f*.

Ke konci této části se postupným zrychlením dostaneme zpět do tempa  $\text{♩} = 105$  a přejdeme tím do části **c'**. To je částečný návrat k rychlé části **c**, se kterou má společné tempo a trochu pozměněný šestnáctinový doprovod v dechových nástrojích. Podobně jako v předchozí **c** části, se zpracovává hlavní téma skladby z dílu **b**, nyní marimbě. Melodii si postupně přeberou dechy a část **c** skončí první velkou gradací skladby v taktu 64.

V 66. taktu následuje návrat k úplnému začátku, tedy k dílu **a'**. Ten však nyní velkým gradačním spojovacím dílem přestoupí zpět do rychlého tempa  $\text{♩} = 105$ . Od 87. taktu následuje poslední díl věty **e**. Je poměrně překvapivý, neboť jeho inspirační zdroj pochází zejména z jazz-rockové hudby. Klarinet tvoří basovou figuru, kterou využívám v jedné ze svých skladeb pro jazzový soubor *Train to Chicago*. Skladba je pro obsazení trubka, alt saxofon, tenor saxofon, pozoun, klavír, bicí a baskytara.

**Ukázka č. 25** - Zde je ukázka basové figury z *Train to Chicago*:

The image shows a musical score for Electric Bass. The score is in 4/4 time and features a bass line with a dynamic marking of *f*. The bass line consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

**Ukázka č. 26** - *The Dancing Woods* - 2. věta, ukázka části posledního dílu, je vidět rocková basová figura v klarinetu

Kromě basové figury v klarinetu se objeví také basová figura v marimbě. Tam je vynechaná z původního rytmu habanery třetí doba a tím vzniká rytmicky rumbová basová figura. Na tomto místě tedy fungují dvě basové figury zároveň.

**Třetí věta:** Je ze všech vět v nejrychlejšímu tempu a je nejkratší, její délka je 3:40. Forma je rozdělena podobně jako u první věty, do velkých dílů na **A, B, C, A**. V této větě je inspirace zejména jazzovou bossa novou. Pro tento útvar je velmi typická basová figura, která se skládá ze čtvrtky s tečkou a osminy, a znovu ze čtvrtky s tečkou a osminy. Uvádím typický příklad:

**Ukázka č. 27** - typická basová linka v jazzové bossa nově

8

Basová linka bossa novy je užita ve skladbě několikrát. Vidíme ji například hned na začátku, kde je přebrána levou rukou hráče na Tom-tomy.

**Ukázka č. 28** - *The Dancing Woods* - 3. věta, začátek věty s ukázkou basové figury bossa novy v tom-tomech

Během prvních 38 taktů mají tom-tomy společně s bongy velmi náročné, sólové party, které se navzájem doplňují. To je opět odkaz na jihoamerickou hudbu, kde podobné sólové části perkusí jsou obvyklé. Nejvíce proslavily hudbu tohoto ražení zejména brazilské karnevaly, při kterých pochodové kapely v ulicích vycházejí z podobných figur. Právě i dlouhé pasáže hrané pouze perkusemi jsou pro tuto slavnost typické.

Ve 38. taktu akcentují perkuse poslední dobu a současně vstupuje flétna se vzestupnou melodií. Následně flétnu imituje klarinet a nástroje pokračují v dlouhém rozhovoru až do 59. taktu. V něm nástroje vyústí do drženého tónu a přidá se k nim marimba. Ta přichází s novým doprovodným motivem, kde je užito výrazné synkopy.

Toto uklidnění na konci prvního dílu **A** vystřídá nový motiv ve flétně, který začíná v 83. taktu a uvede tak následující díl **B**. Flétnu střídá klarinet, a bonga k němu rozvíjejí nový pattern, který vychází spíše z rockové, než-li z jazzové hudby. Nový motiv neustále graduje, až přichází jeho vrchol v 99. taktu. Od tohoto místa nástroje postupně zeslabují do tišší dynamiky, až do uklidnění ve 107. taktu. Následuje opakující se smyčka, která ve svém zvukovém výsledku evokuje ozvěnu. Zde vycházím spíše z efektu disko taneční hudby.

### **Ukázka č. 29** - *The Dancing Woods* - 3. věta, část s vlivem disco hudby

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Marimba (Mar.). The score is written in 4/4 time and begins at measure 110. The Flute part features a melodic line with a long note in the second measure, marked *pp*. The Clarinet part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Bongos part has a complex, syncopated rhythmic pattern, also marked *pp*. The Tom-toms part is mostly silent, with some light percussion. The Marimba part plays a steady, syncopated rhythmic pattern. The score is arranged in a grand staff format with five staves.



Od taktu 123 začíná díl **C**. Flétna uvádí nový motiv, který však vychází z dílu **B**. V marimbě se opět objevuje basová linka bossa novy. Následné prolínání flétny a klarinetu připomíná jazzové improvizáčnické schéma. Kontrapunktické místo vyúští do vrcholu v taktu 139. Od tohoto místa je užito principu střídání sólisty s imitací celého souboru, které se často užívají v big bandech, či jiných velkých jazzových souborech. Sólistou je v tomto místě hráč na bonga.

**Ukázka č. 30** - *The Dancing Woods* - 3. věta, ukázka střídání tutti se sólistou.  
Princip přebraný z jazzových souborů

The image shows a musical score for measures 146 to 150. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clavichord (Clv.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Marimba (Mar.). The Flute and Clarinet parts are in the upper staves, while the Clavichord, Bongos, Tom-toms, and Marimba are in the lower staves. The score shows a complex interplay of rhythms and melodic lines, with the Flute and Clarinet playing a melodic motif and the Marimba providing a bass line. The Bongos and Clavichord provide a rhythmic accompaniment.

Tento princip je využit až do taktu číslo 163, kde nastupuje opět basová linka marimby inspirována bossa novou. Bas doprovází sólo v pravé ruce, které je ještě podpořeno claves. Díky typickému rytmu claves je dovršena jihoamerická taneční atmosféra. Zároveň v sóle marimby je silný jazzový vliv. V rytmu je jazzová inspirace patrná hlavně díky poměrně častému užívání předražných hodnot. V melodické složce je užito církevních modů, které jsou v moderním jazzu hojně zastoupeny.

**Ukázka č. 31** - *The Dancing Woods* - 3. věta, jazzové sólo marimby s doprovodem claves

The image shows a musical score for measures 163 to 167. The instruments are Clavichord (Clv.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Marimba (Mar.). The Clavichord part is in the upper staff, while the Bongos, Tom-toms, and Marimba are in the lower staves. The score shows a jazz solo on the Marimba, accompanied by the Clavichord. The Bongos and Tom-toms provide a rhythmic accompaniment.

K melodii marimby se přidají i flétna s klarinetem, s typickými krátkými, jazzovými, rytmicko-harmonickými vyhrávkami, což je opět princip převzatý z big bandů i jiných jazzových souborů.

**Ukázka č. 32** - *The Dancing Woods* - 3. věta, sólo marimby s jazzovými vyhrávkami dřevěných dechových nástrojů

The image displays a musical score for a jazz ensemble. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet (Clv.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Marimba (Mar.). The score begins at measure 170. The Flute and Clarinet parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Flute part consists of eighth-note patterns, while the Clarinet part features a similar pattern with some chromaticism. The Clarinet (Clv.) part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bongos and Tom-toms are currently silent. The Marimba part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Dechové nástroje na chvíli přebírají melodii a část se zakončí decressendem. Na tento díl od 182. taktu plynule navážou pouze bonga, která se začnou rytmicky zahušťovat. Jakmile dojdou do rychlých osminových hodnot, tak se k nim přidají tom-tomy opět s basovou linkou bossa novy. To je jasná repríza dílu **A**, tedy úplného začátku, který je nyní samozřejmě rytmicky obměněn. Ve 213. taktu flétna uvádí počáteční téma ze začátku skladby, které si opět přebírá s klarinetem. Téma dechy společně vygradují až do 221. taktu, odkud začíná krátká coda, která celou skladbu uzavře. Frullato dlouhých držených tónů v dechových nástrojích mírně evokuje píšťalky užívané v brazilských karnevalových průvodech.

**Ukázka č. 33 - The Dancing Woods - 3. věta, ukázka ze závěru věty**

21

Musical score for measures 224-226. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Clv.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Maracas (Mar.). The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with various accidentals. The Bongos and Tom-toms provide a rhythmic accompaniment. The Maracas part is in the bass clef, showing a steady rhythmic pattern.



Musical score for measures 227-229. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Clv.), Bongos, Tom-toms (Tom-t.), and Maracas (Mar.). The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with various accidentals. The Bongos and Tom-toms provide a rhythmic accompaniment. The Maracas part is in the bass clef, showing a steady rhythmic pattern.

34

## 4. Závěr

Cílem práce byl podrobný rozbor výběru mých skladeb, který měl sloužit k poukázání na syntézu vážné a jazzové hudby v mé kompoziční tvorbě. Záměrně jsem vybrala kompozice, které jsou velmi odlišné v mnoha ohledech. Jako první to byla má bakalářská orchestrální skladba *Impuls*. Nejen svým velkým obsazením se liší od *The Dancing Woods*, která je pro komorní obsazení flétny, klarinetu, marimby a bong. Také atmosféra je zcela jiná, *Impuls* je virtuózní koncertantní skladba s vážnějším charakterem. Oproti tomu *The Dancing Woods* je svým charakterem taneční.

Také inspirační zdroje se velmi liší. U *Impulsu* je větší podíl vážné soudobé hudby, kde jsou jazzové prvky zastoupeny méně. U *The Dancing Woods* je inspirační podíl jazzové hudby naopak větší, než hudby vážné. Nehledě na to, že *The Dancing Woods* vychází nejen z inspiračního zdroje jazzové hudby, ale zejména hudby latinskoamerické. Jazz si ji během 20. století přidal ke svému vyjadřovacímu jazyku.

Tímto výběrem jsem vytvořila pomyslné protipóly, kde v jedné ze skladeb převládá větší podíl hudby vážné a v druhé větší podíl hudby jazzové. Poukazuji tak na rozdílné kompoziční přístupy k syntéze klasické a jazzové hudby. Rozdíl charakteru je velmi odlišný. Přesto obě skladby jsou od jednoho autora, což přivádí myšlenku různorodosti tohoto kompozičního stylu, kterému bych se chtěla věnovat i v budoucnu. Ráda bych přistoupila k rozborům děl jiných autorů a udělala mezi nimi srovnání, které by zahrnovalo i mé kompozice. Autorů a kompozičních přístupů je však tolik, že jsem se v této práci omezila na svou vlastní tvorbu, ze které jsem vybrala pouze uvedené dvě kompozice.

Syntéza klasické a jazzové hudby počala 20. stoletím a autoři se jí věnují až do současnosti. Je patrné, že tento kompoziční přístup ještě nebyl zcela vyčerpán a že se nadále rozvíjí a modifikuje v nové tvary. Myslím, že má ještě do budoucna mnoho co povědět, oslovuje i ty nejmladší posluchače, což mu určitě zajistí životnost i pro budoucnost.

## Seznam literatury

- BURNS, Ken, WARD, Geoffrey: *Jazz, a History of America's Music*. Pilmico, Random House, 20 Vauxhall Bridge Road, London 2000, 489 s. IBSN 0-7126-6769-5
- CINGER, František. *Šťastné blues: aneb z deníku Jaroslava Ježka*. Vydání první. Praha 8: BVD s.r.o. U Libeňského pivovaru 10, 2006. IBSN 80-903754-2-1.
- DORŮŽKA, L. *Fialová koule jazzu*, Panton, Praha 1992
- DORŮŽKA, L. *Panoráma jazzu*, Mladá fronta, Praha 1990
- DORŮŽKA, L. *Český jazz mezi tanky a klíči, 1968 - 1989*, Torst, Praha 2002
- DORŮŽKA, L., POLEDŇÁK, I. *Československý jazz - minulost a přítomnost*. Supraphon, Praha 1967
- GAVLASOVÁ, P. *Polystylovost ve světové hudbě 20. století*. (Diplomová práce) Praha: HAMU, 2002
- HOLZKNECHT, Václav. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. 1. vyd. Praha: SNKHLU, 1957, 420 s. IBSN 56/6-3.
- HOLZKNECHT, Václav. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. 2. vyd. Praha: ARSCI, 2007, 402 s. IBSN 978-80-86078-67-0.
- HOLZKNECHT, Václav a Adolf HOFFMEISTER. *Tak žil Jaroslav Ježek*. 1. vyd. Praha: Rudé právo, 1949. IBSN IA-Gre-2372-OB.
- JUZA, J. *Vliv jazzu na mou kompoziční činnost*. (Magisterská diplomová práce) Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra skladby, Praha 2004
- JEŽEK, Jaroslav. *Dopisy z podzimu 1938*. 1. vyd. Praha: Průmyslová tiskárna v Praze, 1948.
- MACEK, Jiří. *Česká hudební avantgarda: průvodce světem orchestru jedné pozoruhodné epochy*. Průhonice: Litera Proxima, 2012. IBSN 9788026014911.

- MIKOTA, Václav. *Na paměť Jaroslava Ježka*. Vydání první. Ke 40. výročí narození skladatele v září 1946 jako soukromý tisk v nákladu 350 výtisků. Písmem Walbaum v grafické úpravě Jaroslava Švába. Praha 5: Občanská knihtiskárna v Praze 5, 1946, 47s.
- MYERS, Paul. Leonard Bernstein. London: Phaidon Press, 1998. ISBN 0714837016.
- TROJANOVÁ, Jaromíra. *Jaroslav Ježek: Soupis díla z fondů SVK*. tisk SVK Brno. Jaromír Kubíček. Brno: Státní vědecká knihovna Brno, 1981, 70 s.
- POLEDŇÁK, Ivan. *Kapitolky o jazzu*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1964
- POLEDŇÁK, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2005
- POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Supraphon, 1986.
- ROSS, A. *Zbývá jen hluk*. Z anglického originálu (2007) do češtiny přeložil P. Kopet. 1. vyd. Praha: Argo, 2011. IBSN 978-80-257-2.
- SMOLKA, Jaroslav. *Česká hudba našeho století*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961
- SMOLKA, Jaroslav. *Hudba v první československé republice*. AMU Praha, hudební fakulta, Praha 1999
- STEHLÍK, J. *Dějiny hudby v obrysech*. Dům kultury a osvěty města Brna, Brno 1968

### Internetové zdroje:

- List of jazz-influenced classical compositions - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_jazz-influenced\\_classical\\_compositions](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_jazz-influenced_classical_compositions)
- Alexej Fried – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexej\\_Fried](https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexej_Fried)
- Pavel Blatný (skladatel) – Wikipedie. [online]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel\\_Blatn%C3%BD\\_\(skladatel\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Blatn%C3%BD_(skladatel))